



GIANNI JETZER

AUF DER SUCHE NACH DEM VERLORENESEN SINN

Als Meister des Zitats wird Olaf Breuning oft charakterisiert. Er finde seine Bilder in der Massenkultur und agiere dabei ein bisschen wie ein Regisseur, das Augenmerk auf den visuellen Fundus der Gegenwart gerichtet. Die Interpretation seines Werks gerät dadurch bisweilen zum blossen Benennen von Quellcodes wie etwa amerikanische Fernsehserien, Filme aus Hollywood, Modephotographie, B-Movies und so weiter. Damit ist über die künstlerische Dimension seiner Arbeit noch wenig gesagt.

GIANNI JETZER ist Kurator und Kritiker. Seit 2001 leitet er die Kunsthalle St.Gallen.

Wichtiger als die Herkunft dieser Versatzstücke ist ihr glaubwürdiges Nebeneinander. Die künstlerische Inszenierung wird zum nivellierenden Kontext, zum Rahmen, durch den ein gegenseitiger Bezug erst möglich wird. Um diese Struktur zu errichten ist ein feines Gespür nötig. Olaf Breuning kommt dabei seine Liebe zum Unnatürlichen und zur Übertreibung zugute, seine Erfindungsgabe sowie sein Hang zu Manierismen. Er theatralisiert unsere Alltagserfahrung, mischt Vulgäres mit Existenziellem, erteilt uns eine Lektion in gutem schlechtem Geschmack. Dabei ist durchaus auch ein gewisser Ehrgeiz herauszuspüren, die Liebe zum Detail, bis hin zur Besessenheit.

Einer vertieften Interpretation seiner Bilder weicht Olaf Breuning durch Doppeldeutigkeit aus. Auf den ersten Blick sind sie ein rein ästhetisches Phänomen. Bei eingehender Betrachtung treffen wir auf Fährten möglicher Sinnstiftung. Die Pattsituation zwischen visueller Verführung und interpretatorischer Sackgasse führt dazu, dass wir – zwischen Sinn und Unsinn oszillierend – seine Kompositionen als Vexierbild wahrnehmen. Zum Beispiel: In meinem Esszimmer hängt das Bild LADY G. (2002). Auf dem Po der nackten Lady kleben kleine Planeten. Sie sitzt auf einem Pferderücken vor Schilfhalmen. Der Kopf des Pferdes ist durch den Bildrand abgeschnitten, ebenso sein Hinterteil. Dadurch entsteht ein merkwürdiger Bezug zwischen Frauen- und Pferdekörper. Der noch weit merkwürdigere Bezug ist jedoch jener zwischen den Planeten und dem sehr runden Hinterteil der Dame. In den letzten zwei Jahren hat sich meine Rezeption von LADY G. erstaunlicherweise kaum verändert: Ich überblicke kurz die Gesamtkomposition, fühle mich in die Pferdefrau hinein und frage mich augenblicklich, ob die Pla-

neten in irgendeinem inhaltlichen Zusammenhang zum weiblichen Po stehen; was ich sofort verneine, denn dagegen wäre einiges einzuwenden (auch wenn der weibliche Körper in der westlichen Kunst zweifelsohne von universaler Bedeutung ist). Nichtsdestotrotz werde ich mich wahrscheinlich auch in Zukunft auf diesen interpretatorischen Holzweg begeben. Weder gelingt es mir, den Effekt zu missbilligen, noch meinen Reflex abzuwehren.

Die Rezeption von Olaf Breunings Bildern wird durch diese gebrochene Erlebnisweise charakterisiert. Einzelne Zitate sind ihr untergeordnet und daher nicht wirklich von Bedeutung. In manchen Punkten erinnert diese Erlebnisweise an jenes Phänomen, das Susan Sontag einst in ihren «Anmerkungen zu Camp» beschrieb.¹⁾ Die Ursprünge des Camp-Geschmacks siedelt sie im achtzehnten Jahrhundert an. Dazu zählt sie unter anderem Schauerromane, Chinoiserie, Karikatur oder künstliche Ruinen. All dies findet sich in Breunings Werk reichlich: Steine aus Styropor, verkleidete Wikinger, Maoris und Indianer, Gruseffekte sowie karikaturistische Verkür-





OLAF BREUNING, CAMP, 2002, 2 von 5 C-Prints, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, je 122 x 155 cm.

zungen gehören zu seinem formalen Grundvokabular. Es ist aber vor allem die inhaltliche Struktur seiner Werke, die Analogien zu Camp aufweist. Etwa die von Sontag verzeichnete Mischung von «Über-treibung, Phantastik, Leidenschaftlichkeit und Naivität» oder das Phänomen der «Ernsthaftigkeit, die ihren Zweck verfehlt». Ferner das ständige Untergraben von Werten: «Camp offenbart Naivität, untergräbt sie aber zugleich, wenn die Möglichkeit dazu besteht.» Und schliesslich das Instrumentalisieren einer zweiten Bedeutungsebene, die sich von den bezeichneten Dingen löst und verselbständigt: «Camp sieht alles in Anführungsstrichen; nicht eine Lampe, sondern eine ›Lampe‹; nicht eine Frau, sondern eine ›Frau‹.» Alle diese Techniken stehen im Dienste der Ambivalenz. Sie führen dazu, dass «Bedeutung» in einen diffusen Schwebezustand abdriftet und, wenn auch irgendwo präsent, nicht mehr lokalisierbar ist. Alles steht unter Verdacht etwas zu bedeuten, eine spezielle Aussage zu beinhalten, die jedoch unver-

züglich wieder als unwahrscheinlich oder aber naiv verworfen wird.

Es mag irritieren, dass das Werk eines Künstlers der Gegenwart mit einem Essay in Verbindung gebracht wird, der vor vierzig Jahren geschrieben wurde. Das hat einerseits damit zu tun, dass Sontags Anmerkungen viel von ihrer Frische bewahrt haben. Zudem sind inzwischen eine Fülle von Kunstwerken entstanden, die sich direkt auf Camp beziehen und diese Kunstform ständig weiterentwickeln. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang unter anderem Andy Warhol, John Waters, Jeff Koons, Brice Dellsperger, Paul McCarthy, John Currin oder Fischerspooner, um nur einige zu nennen. Camp als konsequente ästhetische Erfahrung der Welt hat darüber hinaus eine viel grössere Ausbreitung erfahren und das Feld der bildenden und darstellenden Kunst offensichtlich verlassen. Der «Sieg des ›Stils‹ über den ›Inhalt‹, des ›Ästhetischen‹ über das ›Moralische‹, der Ironie über die Tragödie» ist zu einem wichtigen Merkmal der



OLAF BREUNING, *CAMP*, 2002, 2 of 5 C-Prints, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" each.

Mediengesellschaft geworden. Nicht nur Eminem und Madonna machen von Verführungsmethoden und Glaubensmustern Gebrauch, die strukturell viel mit Camp zu tun haben. Auch Paris «Simple Life» Hilton oder der Metrosexuelle David Beckham sind mediale Figuren, die zum Übertriebenen und Übergeschnappten neigen, ein total entpolitisiertes Dasein fristen und gleichzeitig Teil einer sehr erfolgreichen, über Bilder operierenden Massenkultur sind. Die «Entthronung des Ernstes» hat sich breit durchgesetzt und als Erfolgsmodell etabliert. Susan Sontag hat den direkten Bezug zwischen Hedonismus und Camp bereits in den frühen 60er Jahren betont: «Camp-Geschmack ist seinem Wesen nach nur denkbar in reichen Gesellschaften, in Gesellschaften oder Kreisen, die in der Lage sind, die Psychopathologie des Überflusses zu erleben.»

Seit kurzem ist im Werk von Olaf Breuning eine Tendenz auszumachen, welche die hedonistische Weltansicht bewusst bricht und sogar Sinnfragen ein-

bringt. Die bisher unengagierte Haltung seiner Figuren wird gekontert durch die plötzliche Präsenz von Forderungen, Frage- oder Feststellungen, denen oft eine sozialpolitische Dimension zugrunde liegt. Dazu eingeladen, für die Schweizerische Landesausstellung künstlerische Nationalbilder mit zu entwerfen, reagierte Olaf Breuning mit einem Panorama von über dreissig Figuren mit dem ganz wörtlich zu verstehenden Titel *CAMP* (2002). Dargestellt ist eine Wüstenlandschaft. Die einzelnen Darsteller sind modisch verkleidet, zu extravaganten Cowboystiefeln tragen sie Vierfrucht-Jupes. Lange Bärte und zerzauste Haare geben ihnen den Anschein von urchiger Wildheit. Sie führen Spielzeugwaffen mit sich und blicken den Betrachtern frontal ins Gesicht.

Unschwer erkannten die Besucher der Landesausstellung den formalen Bezug zu den von den Amerikanern beschworenen Ausbildungslagern in Afghanistan und einzelne unter ihnen fühlten sich möglicherweise darüber hinaus an die Marignano-



Krieger von Ferdinand Hodler erinnert. Beides sind Darstellungen bärtiger Mannsbilder mit nackten Beinen und wilder Entschlossenheit. Es sind der künstlerischen Phantasie entsprungene Kriegsvisionen, die mehr von männlichem Willen und Wahn zeugen, als dass sie eine Wiedergabe historischer Ereignisse wären. Als lose Buchstabenfolge ist auf den Fingerringen der Protagonisten eine Botschaft appliziert: «Wir können tun, was wir wollen, wir sind immer dieselben Blödmänner, wir lernen nicht und werden dadurch auch nicht klüger, wir sind einfach dumm und bleiben das für immer.» Ein melancholischer Kommentar zur *Condition humaine*, der Weltpolitisches auf philosophischer Ebene reflektiert.

Kurz darauf entstand in Spanien ein Photo mit dem Titel WE ONLY MOVE WEHEN SOMETHING CHANGES (2002). Die etwas linkische Forderung mit Orthographiefehler ist als Graffiti auf einem Wandstück appliziert. Rund herum sind Dutzende von Figuren drapiert, die in ihrer frontalen Unbeweglichkeit besagter Parole Nachdruck verleihen. Auch wenn jeglicher Hinweis zum geforderten Wechsel fehlt, ist eine pointierte Verweigerungshaltung hier Programm. In ihrem lumpigen Outfit erinnern die Gestalten mehr an Hausbesetzer als an die früher evozierten Lara Crofts, Filmstarlets oder MTV-Figuren. Die künstlerische Phantasie hat die mediale Realität überschrieben.

Breunings bisher umfangreichstes Werk ist der Videofilm HOME (2003), entstanden in zwölf Monaten Reisezeit rund um die Welt. Aufgeteilt in zwei

Projektionsflächen, farbig und schwarzweiss, nehmen wir am Leben eines jungen Mannes teil, der gleichzeitig in Reduplikation seiner selbst als Navigationshilfe den Erzählrahmen mitliefert. Wir erkennen ein rustikales Hotelzimmer mit Feuerstelle, Bettüberzügen mit Blumenmuster und feudalem Badezimmer. Dieses wohnliche Ambiente ist der Ort der Erzählung und Reflexion. Im Film links tauchen wie aus einer magischen Laterne die vom Erzähler evozierten Bilder aus dem Dunkel hervor. Eine unheimliche Konspiration besteht zwischen den beiden Seiten, angedeutet durch die teils punktgenau inszenierte Gleichzeitigkeit des jeweils Anderen, bis hin zum Kurzschliessen beider Bilder, zur Begegnung der geteilten Persönlichkeit mit sich selbst.

Der Hauptdarsteller von HOME, eine Art Dandy des digitalen Zeitalters, ist die personifizierte Heimatlosigkeit. In gesteigerter Langeweile bewegt er seinen Körper durch alle möglichen Schauplätze und Kontinente – er weilt in New York, Las Vegas, Paris oder sogar auf dem Machu Picchu, ohne dass irgendeine Besserung einträte. Dabei stehen ihm alle Mittel und Rollen zu: Er ist Cowboy, Zuhälter, Tourist, Homeboy oder Dealer und bleibt nichtsdestotrotz die verlorene Seele auf der Suche nach ein wenig Heimat, *home*. Im Zeitalter der uneingeschränkten Information und Imitation mutet es befremdend an, dass man so weit reist, nur um festzustellen, dass man nicht dort hingehört. Die Ernsthaftigkeit der angestrebten Sinnsuche verfehlt ihr Ziel und endet in schrulliger Selbstunterhaltung und Einsamkeit im Hotelzimmer.

HOME ist Olaf Breunings *Dreigroschenoper*. Vieles ist überzeichnet, grell und übertrieben und steht dennoch in direktem Bezug zum Leben. Es wird viel gesungen und eine gewisse Aussichtslosigkeit ist allgegenwärtig. Der Chor der Clochards unter der Brooklyn Bridge singt wie aus einer Brust, «We can't believe that something changes» (Wir können nicht glauben, dass sich etwas ändert), und wippt dazu im Takt mit leeren Bierflaschen.

1) Alle Zitate in diesem Text stammen aus Susan Sontags Essay «Notes on «Camp»», *Partisan Review*, XXXI (Herbst 1964), S. 515ff. Deutsche Übersetzung von Mark W. Rien, «Anmerkungen zu Camp», in: Susan Sontag, *Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen*, Fischer 1982, S. 322–341.